جماليات خطاب النسوة في أحاديث ابن دريدٍ (حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام أنموذجا)

تاريخ قبوله للنشر: ٢٠١١/١/٨م

فايز القيسي *

ملخص

يتناول هذا البحث دراسة حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام من قضاعة، وتكمن أهميَّة هذا الحديث في تكامل عناصره واقتصاره على موضوع واحد، دون النزوع إلى توليد الحكايات، وارتكازه على عناصر الحكاية السردية. وتأتي هذه الدِّراسة مُحدِّقة في هذا الحديث من منظور الدِّراسات السَّرْديَّة الحديثة، مفيدة من إنجازات الشَّكْلانيَّة والبنيويَّة؛ أي أنَّها تعمد إلى التَّحليل الوصفي الذي يفكك نص الحديث إلى مكوناته الأساسية، وتحليل هذه المكونات وعناصرها المختلفة، وذلك في إطار بنية الاستهلال، ومستوى السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن، وشعرية الخطاب السَّردي.

Abstract

This research discusses the aesthetics of the feminist discourse in one of Ibn Duraid's tales which titled (Hadith Zabra al-Kahina ma Bani Riam, taking into consideration the importance of narrative prelude, the levels of narration, characters, structure of time, and the poetic aspects of the narrative discourse as elements of hadith structure.

The study reveals that the author wrote this literary genre in rhymed prose, in which he is usually excellent. In addition, this hadith employs forwarding and flashback in arranging its events; and it utilizes such literary techniques as scene, summary, pause and ellipsis.

أولاً: مدخل:

لقد حظيت أحاديث ابن دريد باهتمامٍ عددٍ كبير من دَارسي الموروث السَّردي العربي؛ الذين اتَّجه بعضُهم إلى الكشف عن الجوانب اللغوية في الأحاديث، أو أثرها في نشأة مقامات بديع زمان الهمذاني(١)، غيْرَ أنَّ أيَّاً من هذه الدراسات لم يلتفت إلى بنى الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والاقتصادية من

* أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الطفيلة التقنية.

خلال الأحاديث بتجلِّياتها المختلفة؛ كالخبر والمشهد القصصي، والحدث القصصي وغيرها، أو إلى تفكيك بنيتها السَّردية وتصنيفها واستنطاقها(٢).

ويتناول هذا البحث دراسة حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام من قضاعة، وتكمن أهميَّة هذا الحديث في تكامل عناصره واقتصاره على موضوع واحد، دون النزوع إلى توليد الحكايات، وارتكازه على عناصر الحكاية السردية. وتأتي هذه الدِّراسة مُحدِّقة في هذا الحديث من منظور الدِّراسات السَّرْديَّة الحديثة، مفيدة من إنجازات الشَّكْلانيَّة والبنيويَّة؛ أي أنَّها ستعمد إلى التَّحليل الوصفي الذي يفكك نص الحديث إلى مكوناته الأساسية، وتحليل هذه المكونات وعناصرها المختلفة، وذلك في إطار بنية الاستهلال، ومستوى السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن، وشعرية الخطاب السَّردي.

ثانياً: بنية الاستهلال:

لقد حرص ابن دريد في أحاديثه عامة على النمط التقليدي السَّردي الذي سار عليه أصحاب أدب الأخبار عامة في افتتاح أخبارهم بجملة الاستهلال السَّردي: "حدَّث، أو أخبر أو حكى" أو ما شابهها(٣)، فقد افتتح حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام من قضاعة بجملة الاستهلال السَّردي: "حَدَّثَنَا السكن بن سعيد عن محمد بن عباد عن هشام بن محمد عن أبي مِخْنَف عن أشياخ من عُلَمَاءِ قُضَاعة، قالوا: ..."، لقد أسند ابن دريد مهمة الرواية إلى أبي مِخْنَف ليقوم بسرد حكاية زبراء الكاهنة مع قومها(٤).

لقد خوِّل ابن دريد بعد أداء دوره وإيراد سلسلة رواة مشهورين راوياً معلوماً هو أبو مِخْنَف ليفتتح الحديث ثمَّ يترك إليه مهمة الرِّواية، وقد وثق به وأسند إليه المهمة، وبذلك ينفتح العالم السَّردي للحديث(٥). إن هذا يدل على أن ابن دريد ليس مجرد حلقة وصل بين النص والقارئ، وليس مجرد صدى لغيره، إنه يصنع الحديث ويسوقه على لسان غيره، لإثبات قدرته على الإبداع، ويقر له القوم بالبراعة والسبق(٦)، وهو في كل ذلك يتخفى ويتوارى وراء جملة الاستهلال السَّردي، في أول الحديث، ثم ينسحب. ولعله من المفيد القول إن الإسناد في هذا الخبر الأدبي وسيلة للمشاكلة، أي إيهام المتلقي بأن الخبر ممكن الوقوع إن كان مداره على الأحداث، وممكن القول إن كان مداره على الأحاديث، فغاية المحدث من الإسناد أن يثبت انتماء الخبر إلى الواقع أو يعطي الانطباع بأن الخطاب له بالواقع نسب(٧).

إنَّ مهمَّة هذا الرَّاوي الحقيقي للحديث هي افتتاح السرد، وتولي مهمة متابعة المرأة/ بطل الحديث وسرد حكايتها، وهو أمر يتطلب "ترتيب مكونات العالم الفني للحديث، فيستعيد واقعة شهدها أو سمع عنها، ويركز اهتمامه حول شخصيَّة نسوية مركزيَّة تكون محوراً للوقائع(٨).

وهكذا، تنحصر مهمة الرَّاوي المعلوم في افتتاح النص والتكفُّل بالسَّرد وتقديم الشَّخْصيَّات، وهو دور يتطابق مع أدوار الرواة المعلومين عامة في السرديات العربية القديمة التي التزمت البنية التقليدية، فهو دون غيره من يتكفل بإنجاز جميع المهمات الأساسيَّة فيما بينها رسم فضاء الحديث، والمشاهد والوقائع، وفي تشكيل نسق الحكاية المتتابع، إضافة إلى مهمة الوصف والتعليق الذي تتزين بها، أو تأتي للتعليل والتحليل[٩].

ومهما يكن من أمرٍ، فإن جملة الاستهلال السَّردي في حديث زبراء الكاهنة "حدثنا" التي جاءت بصيغة الماضي، تهدف إلى الكشف عن واقعة حدثت في الماضي وإسناد الخطاب، وهو أمر يفيد الرَّاوي كثيراً، ويظهره بمظهر الثقة الذي لم يأتِ بروايته من فراغ؛ فهو راوٍ ثقة قد نقل من ثقة وأسند إليه الخطاب من ثقةٍ كما يُقدِّم الرَّواية نفسها أيضاً، فهي رواية ذات سند، وقد نقلت من رواية ثقة، فهو جدير بالتصديق والقبول والحفظ ومن ثم روايتها، مما سيجعل الحديث عن شخصيات حديث زبراء الكاهنة حديث ثقة.

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن حال الرَّواي في أحاديث ابن دريد عامة كحال الرَّاوي في الحديث النبوي الشريف، الذي يجب أن يكون ثقة أيضاً، وإن كان الرَّاوي في الحديث حقيقياً[١٠]، وهُنا تكمن خِدْعة الاستهلال؛ إذ يستقَرُّ في وعي المُتَلَقِّي أنَّ مفتتح الحديث هو المؤلِّف، بينما يتَّفق كثير من الباحثين على أنَّ الذي يتكفل بالتقديم هو راوٍ كُلِّي العلم تكاد تنحصر مهمته كما أشرت غير مرَّة في تدشين السَّرد.

كما أنَّ إسناد الخطاب في جملة الاستهلال السَّردي يفيد في فتح الأَبعاد السَّردية في ذهن المتلقي، وينقل المروي له إلى عالم الخيال السَّردي، ويهيئه نفسياً وعاطفياً وشعورياً للاستماع إلى ذلك الخطاب والثقة به وحفظه ثم روايته. وقد درج الرواة في الأحاديث على رواية ما حدث مع الآخرين أو الأخريات، وهو أمر يميز هذه الأحاديث عن غيرها.

ثالثاً: مستويات السَّرد:

إنَّ جملة الاستهلال السَّردي التي افتتح بها ابن دريد حديث زبراء الكاهنة "حدَّثنا" تدل بوضوح على أن المستوى الأول في السَّرد جاء منه، الذي يمثل الراوي الكُلِّي العلم الَّذي تخفَّى وراء الضمير المستتر، في جملة الاستهلال السَّردي، فيما يظهر الرَّاوي الأول وهو "أبو مخنف" متكفّلاً بمهمة تقديمها، كما ترَّسبت في ذاكرته ووعيه نقلاً عن أشياخ من علماء قضاعة، وقد جعل هذه الوقائع والأحداث تتنامى شيئاً فشيئاً أمامه، وجسَّدها لتلقي الضوء على بطل الحديث[١١].

إنَّ الرَّاوي الكُلِّي العلم هنا يمكن أن يسمَّى المؤلف الضِّمني، ذلك أنَّ الكاتب ابن دريد لا يسرد حوادث الحديث ووقائعه بنفسه، وإنما يحذو في ذلك حذو كثير من أصحاب أدب الأخبار،

فيبتدع راوياً لأداء هذه المهمَّة، ومن ثمَّ يصبحُ الرَّاوي مسؤولاً عن سرد حكاية حديثه، وبناء عالمه المُتَخيَّل، في حين يبقى ابن دريد خارج النصِّ. ويترك المجال للرَّاوي المعلوم لإكمال السَّرد، ويأخذ الرَّاوي أبو مِخْنَف الموقف الذي ارتضاه له ابن دريد، حيث يقوم بالتمهيد للحديث وتقديم ما حدث مع الشخصيَّة التاريخية المرأة بناء على ما سمعه عن قرب حول قصة زبراء الكاهنة مع بني رئام[١٢]، وينسجم ذلك مع ما درج عليه الرواة في الأحاديث على رواية ما حدث مع الآخرين أو الأخريات، وهو أمر يميز هذه الأحاديث عن غيرها.

ويجدر الذِّكر أنَّ الاستهلال السَّرْدي من حيث المعلومات لا يختلف عن سائر الأخبار الأدبية العربيَّة؛ إذْ يُحدَّد مكان الحدث، وهو هُنا "بين الشِّحْر وحَضْرَمَوْت"[١٣]، ولكنه لا يستغرق في وصف هذا المكان، وإنَّما يُعطي أهمية للبطل ويبدأ تدريجياً بوضع البطل أمام المتلقي؛ فهي –خويلة– عجوز لبني رئام، "وكانت لها أُمَةٌ من مُوَلَّدَات العرب تسمى زَبْراء، وكان يدخل على خُوَيلة أربعون رجلاً كلهم لها مَحْرَمٌ، بَنُو إخوة وبَنُو أَخَوَات، وكانت خويلة عَقِيما ..."[١٤]، هذه بعض من سمات البطل التي لا يقدمها مرَّة واحدة، وإنَّما يتدرج في تقديمها لاحقاً، وهذه الصفات تندرج بضمن السِّمات القارَّة التي يتمتع بها أبطال السرديات العربية القديمة كالفصاحة والبلاغة، والقدرة على التأثير في المتلقي.

رابعاً: الشخصيات:

تشكِّل الشخصيات في حديث زبراء الكاهنة حجر الزاوية، إذ ترتبط بها الأحداث ارتباطاً وثيقاً، ودونها لا يمكن أن يتشكل البناء السَّردي، فالأحداث نقل وتصوير لما يحصل مع الشخصيات، داخل الخطاب السَّردي، ومن هنا تكتسب الشخصيات في أي عمل سردي أهمية كبيرة؛ ذلك أن "التيبولوجيات المضمونية تعتمد في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث، باعتبارهما المكونين الأساسيين للسَّرد، وذلك أنه ليس هناك شخصيَّة خارج الحدث، كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصيَّة"[١٥]، وتشكل الشخصيَّة مستوى وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السّرد.

لقد أدخل ابن دريد في نسيج حديث زبراء الكاهنة عدداً من الشخصيات ذات الوجود التاريخي، مثل شخصيَّة خويلة عجوز بني رئام، وأمتها زبراء الكاهنة، ومْرضاوي بن سعلة، والفتى هذيل بن منقذ، إضافة إلى الشخصيات العامة الأخرى، مثل فرسان بني رئام السبعين، وفيهم جماعة من ذوي أسنانهم، وبني ناعب وبني داهن، وغيرهم، وهي شخصيات تمثِّل أنماطاً فنية تراثية شاعت في السرديات العربية القديمة.

ومهما يكن من أمرٍ، فإنه يمكن تقسيم شخصيات حديث زبراء الكاهنة إلى فئتين من

خـلال الـدَّور الـذي تقوم بـه فـي النص، ووفق المساحة المخصصة لها في الحديث:

١- الشخصيات المركزيـة/ الرئيسة التـي تقوم بدور البطولة، ويقدمها النص بتفصيلات دقيقة تمكِّن المتلقي من رسم صورة واضحة لها، وأول هذه الشخصيات هي شخصيَّة خويلة، التي تمثل الشخصيَّة الرئيسية التـي تـدور حولها الأحـداث منذ استهلال الحديث، إلى أن أخذ مُرضـاوي ابن سعلة بالثأر، أي إنها شخصيَّة محورية، تدور في فلكها الشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية والأقل أهميةً، وترتبط بالأحداث ارتباطاً وثيقاً، فقد كان يدخل عليها " أربعون رجلاً كلهم لها مَحْرَمٌ، بَنُو إخوة وبَنُو أَخَوَات ..."[١٦].

وخويلـة مصدر ثقة واحترام وتقدير لـديهم، فقد انطلقت بزبراء الكاهنة، إلى قومها لتنذرهم، وعندما أقبلت عليهم "تتوكأ على زَبْرَاء الكاهنـة، وقد أبـصرها القـوم " قـاموا إجـلالاً لهـا، فخـاطبتهم قائلـة: "يـا ثَمَـر الأكبـاد، وأنْـدادَ الأولاد، وَشَـجَا الحُسَّاد ..."[١٧].

وهي مُتَابِعـة لأحوال قومها معنيـة بشؤونهم، حريصة على سلامتهم، فقد تابعت أمر ثلاثين من فرسانهم الذين كانوا قد "رَقَدُوا في مَشْرَبِهِم، وطَـرَقَتْهم بنـو داهـن وبنـو ناعـب فقتلـوهم أجمعين"[١٨]، فقد "أقبلت مع الصباح فَوَقَفَت على مَصارِعهم، ثم عَمَدَت إلى خَنَاصِرِهم فقطتها، وانْتَظَمَتْ منها قِلادةً وألْقَتْها في عنقها، وخرجت حتى لَحِقَتْ بَمُرضاوي بن سَعْوة المَهْرِي، وهو ابن أختها، فأناخت بفنائه وأنشأت تحرضـه على الأخذ بثأرهم[١٩].

لقد خلع عليها الراوي صفات البلاغة والبيان وانطلـق هذا الوصـف مـن منطـق التوافق بـين الشخصيَّة وملفوظها، لأنه يريد أن يوظف هذه الإمكانات التعبيرية والبلاغية التي تمتلكها شخصيَّة خويلة لخدمة هدفين أصليين هما: النداء بالثأر، والإتيان بألفاظ غريبة تحتاج إلى تفسير.

وهـي تحمـل مؤشـرات الـصدق والجلالـة، إذ هـي خاطبتهم قائلـة: "يا ثَمَر الأكباد، وأنْدادَ الأولاد، وَشَجَا الحُسَّاد؛ هذه زبراء، تخبركم عن أنبـاء، قبل انحسار الظلمـاء، بالمُؤْيِدِ الشَّنْعاء، فاسمعوا ما تقول ..."[٢٠]، إن هذا القول يشير إلى انسجام بين سلوكها الرفيع ومنطوقها البليغ.

وهي تمتلك القدرة والموهبـة الأدبيـة الفذة التي تمكِّنها من إتيان طرائق التعبير، والتأثير فـي المتلقي، حتـى استحوذت علـى انتبـاه ابـن أختها مَرْضَاوي، الذي أكّد لها أنه قد حرم على نفسه الأعْذَبينِ وَالأَحْمَرينِ، أو يَقْتُلَ بعدد رِئَامٍ من داهِنٍ وناعب[٢١].

وتجدر الإشارة هنا إلـى أنَّ هذا التوصـيف للمرأة / للبطل إنَّما هو وسيلة فنيَّة تشير إلى قدرة البطل الفائقة على النَّظر في الأمور، فضلاً عن إشارته إلـى أنَّ من يتمتـع بهذه الـصفات لا بُـدَّ أن يكـون ثقـةً مـن جهـة وذا رؤيـة ثاقبـة للأمور من جهةٍ أخرى؛ أي أنَّ ما تقدِّمه يجب أن يصدَّق حتَّى لو لم تكن صادقة من النَّاحية

الموضوعية بقطع النَّظر عن الصِّدق التَّاريخي. إنَّ ما أودُ الانتهاء إليه هنا أنَّ القدرة اللغوية لخويلة وشعريتها وفراداتها تُوهم القارئ بأنَّ ما يقال على لسانها في وصف مْرضاوي مُصدَّق، فاللغة كالمكان وغيره من عناصر التشكيل السَّردي تقوم بوظيفة جمالية إيهاميَّة زيادة على دورها البارز في تجسيير الهُوَّة بين المُبْدع والمُتلقِّي. ولاشك أن كبر سنِّ خويلة ومكانتها في قبيلتها، تتيح لها أن تقوم بدور مهم في ثنايا الحديث، وفي تحريض مْرضاوي على الاستجابة لنداء الثأر(٢٢).

لقد رسم ابن دريد أبعاداً مختلفة لشخصيَّة خويلة، ووصف الأثر النفسي والجسماني الذي أصابها، بما يسمح بالاقتراب من تفاعلات الشخصيَّة وتحولاتها الداخلية والنفسية. ويمكن إدراك أبعاد الشخصيَّة نتيجة لتفاعلها مع الحدث، مما يؤدي إلى تحولات ملموسة عن الصورة التي قدمت عليها شخصيَّة خويلة في بداية الحديث.

لقد تفاعلت شخصيَّة المرأة/ البطل مع الأحداث وتطورت عبر مراحل الحديث المختلفة تطوراً ملحوظاً، منذ أن انطلقت بزبراء الكاهنة إلى منتدى قومها، في يوم عرس لهم لتنذرهم(٢٣)، ومروراً بانصرافها مع زبراء غير راضية عن موقف قومها(٢٤)، ثم إقبالها مع الصَّباح ووقوفها على مصارعهم، ثم إلى عمدها خَنَاصِرِهم وقطعها، ونظمها منها قِلادةً وإلقائها في عنقها، والتحاقها بمْرضاوي لتحريضه على الأخذ بثأر قومها. ويكشف ذلك كله عن معاناتها الكبيرة.

ومن الجليّ أنَّ الرَّاوي يتابع المرأة/ البطلَ؛ ويصف ما تقوم به، وينْقُلُ لنا حكي الأقوال والأفعال معاً، فهي جوَّابة آفاقِ القبيلة، تسْعى إلى الوصول إلى مضارب مْرضاوي' وتطوي نحوها المراحل وتحث إليها الرِّكاب، وتطوف البيداءَ، إلى أن ترده" حتى يأخذ بالثأر(٢٥). وظل تفاعل شخصيَّة خويلة مع الأحداث وتحولاتها مستمراً منذ أن انطلقت مع زبراء إلى أن وصلت مرضاوي، حيث انتهى الأمر بخروجه في "مَنْسِر من قومه، فَطَرَق ناعباً وداهناً فأوجَعَ فيهم"(٢٦).

أما الشخصيَّة الرئيسة الثانية فهي شخصيَّة الزبراء الكاهنة، التي جاءت ناجزة جاهزة، فهي تنتمي إلى عالم الكهانة التي هي فرع من الفراسة التي تمثل الجانب الطبيعي من إدراك الغيب، هذا العالم الذي كانت له مكانة رفيعة في وجدان الناس في العصر الجاهلي، ونسجت حوله أساطير وأخبار غريبة عن هؤلاء النساء اللواتي يعرفن المخبأ أو يدعين بذلك، وباتصال هؤلاء الكاهنات بالوحي، فقد كن يمتلكن القدرة على صوغ الكلام في جمل قصيرة مقفاة، بإيقاع موزون، وبألفاظ قليلة الاستعمال، متقعرة وغريبة ومنطوية على سحر خفي، وهو أمر يخدم سعي ابن دريد إلى شرح غريبها، الذي يمثل الشكل الذي لا غنى عنه للكهانة التنبوئية، وهو أسلوب يعبر عن القلق والانفعال العنيف الناتج عن تنبوءها لما سيكون، في المستقبل القريب؛ أي من

وحي التوقعات، واصفة المصير المنتظر للقبيلة، إن لم يتدبروا أمرهم. وقد قدم لنا ابن دريد شيئاً عن هذه الشخصيَّة بعد جملة الاستهلال، فهي أمة لخويلة من مولّدات العرب، ولذا يمكن التَّعرُّف إلى التَّحولات التي مرَّت بها الشخصيَّة منذ البدايَّة؛ فهي شخصيَّة أطلَّت علينا بليغة فصيحة ماهرة ومؤثرة في وصف ما سيحدث لبني رئام، وبذلت محاولة جادة لإقناع القوم بتوقعاتها، غير أنها لم تلق الاهتمام المناسب؛ ذلك أنها وافقت قوماً "أُشارى سكارى"[٢٧]، قد أهانوها بكلامهم، فترك ذلك أثراً كبيراً في نفسها، فانصرفت[٢٨]. إننا نلمس في ثنايا الحديث أنَّ خويلة وزبراء الكاهنة تشتركان – إلى درجة واضحة– في الوعي والإدراك سواء أكان هذا الإدراك تجاه الذَّات أم القبيلة.

أما الشخصيَّة الرئيسة الثالثة فهي شخصيَّة مْرضاوي، وهي شخصيَّة تاريخية، شاركت في الأحداث من خلال علاقتها بخويلة المرأة /البطل، ومن خلال الصورة التي رسمتها له في خطابها إياه، وتنبثق من كونه زعيماً للقبيلة، ولهذه الصورة جانبان، أولهما في حال السلم، فهو خَيْرَ مُعْتَمَدٍ وَأَمْنَعَ مَلْجَأٍ، وحامي الذِّمار والمَغَاني، ومُقِيم أود القبيلة[٢٩]. وثانيهما في حال الحرب، أو مصرع عدد من أبناء القبيلة، فهو "أَعَزُّ مُنْتَقِمٍ وأَدْرَكُ طالبٍ[٣٠].

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ الوصف الذي قدمته خويلة يشكّل رؤية ذاتيَّة لها قد لا تتفق مع الواقع التَّاريخي، وبقطع النَّظر في تاريخيَّة الشَّخصيَّة، فإنّ البُعد الذَّاتي يغلب على البُعد الموضوعي، وأنَّ الصِّدق هنا صدق فنِّي يتمثَّل في قدرة الرَّاوي على إقناع المُتلقِّي بامتلاك زعيم القبيلة سمات فريدة متميزة، وقد أسعفه في ذلك –كما سنرى– الاستخدام الشعري للغة تجسيماً وتشخيصاً.

وقد شهدت شخصية مْرضاوي تطوراً واضحاً كالتطور الذي حصل للشخصيتين الأخريين، ذلك أنها شاركت في الأحداث مشاركة واضحة مما جعلها شخصيَّة رئيسة؛ فخطاب نداء الثأر الذي وجهته خويلة إلى هذه الشخصية، والحديث عن الوقائع التي حدثت معها يشكل محوراً مهماً في النَّص[٣١]؛ فقد استجاب مْرضاوي لهذا النداء، وحذا حذو فرسان العرب في تقاليدهم وأعرافهم، فقد كان الواحد منهم حين كان الواحد يعتزم الأخذ بالثأر، يخضع نفسه لقيود وتقاليد مختلفة، منها أنه كان يحرم على نفسه الخمر والنساء، وكل ما يجلب المتعة والسرور لنفسه، حتى يدرك بثأره، فإذا ما أخذ بثأره تحلل مما حرَّم على نفسه؛ وقد فعل مْرضاوي ذلك، ثم "خرج في مَنْسِر من قومه، فَطَرَق ناعباً وداهناً فأوجَعَ فيهم"[٣٢].

أما الشخصية الرئيسة الرَّابعة فهي شخصية فتى بني رئام "هُذَيل بن مُنْقِذ"[٣٣]، الذي سخر من تنبوء زبراء الكاهنة، عندما أكَّدت لهم أنَّها صدق نبوءتها، وخاطبتهم قائلة " مَهْلاً يا بني

الأعزة، والله إني لأشُمُّ ذَفَرَ الرجال تحت الحديد"، فقال لها هُذَيل بن مُنْقِذ: "يا خَذَاقِ، والله ما تَشَمِّين إلا دَفَرَ إبْطَيْكِ"، لقد عبر هذا الفتى عن رأي بعض قومه الذين "رَقَدُوا في مَشْرَبِهم"، فكان أن " طَرَقَتْهم بنو داهن وبنو ناعب فقتلوهم أجمعين"[٣٤]؛ إنَّ موقف الفتى قد قاد إلى تحريض قومه على البقاء في مرقدهم، وأسهم في تصاعد الأحداث، التي قادت إلى مقتل ثلاثين منهم، وفيهم هذا الفتى.

٢- الشخصيات الثانوية، ويقصد بها تلك الشَّخْصيات التي تؤدي دوراً ثانوياً ثم تختفي عن مسرح الأحداث، "وهي موجودات نصيَّة لازمة لتكوين المشهد السَّردي، دون أن يكون لملامحها الخاصة أهمية كبيرة"[٣٥]، ولذلك لم ينشغل ابن دريد بإطلاق اسم على بعضها، أو التفصيل في سماته النفسية أو الشكلية إلا بمقدار ما يخدم النص، بيْد أنَّ بعضَ هذه الشخصيات تضيء الشَّخصيَّة الرئيسة، وتفيد في عمليات الاسترجاع أو التَّمهيد الاستباقي، ومن هذه الشخصيَّات الثلاثون رجلاً من بني رئام الذين كانوا قد "رَقَدُوا في مَشْرَبِهم، وطَرَقَتْهم بنو داهن وبنو ناعب فقتلوهم أجمعين، وأقبلت خُوَيْلة مع الصباح فَوَقَفَت على مَصارِعهم، ثم عَمَدَت إلى خَنَاصِرِهم فقطتها، وانْتَظَمَتْ منها قِلادةً وألْقَتَها في عنقها ..."[٣٦].

ومن هذه الشخصيات أيضاً شخصيات الأربعين رجلاً، من ذوي الأسنان من بني رئام، الذين أسند إليهم الراوي مهمة الانصراف من منتدى القوم، بعد أن ارتابوا من تنبؤ زبراء الكاهنة[٣٧].

ومن هذه الشخصيات الثانوية قوم بني راغب وقوم بني داهن الذين كانوا قد طرقوا ثلاثين من بني رئام كانوا: "أُشَارَى سُكَارَى، فَرَقَدُوا في مَشْرَبِهم، وطَرَقَتْهم بنو داهن وبنو ناعب فقتلوهم أجمعين"[٣٨].

خامساً: بنية الزمن ودلالاته:

لا تنشأ العملية الإبداعيَّة بصفة عامة والسَّرديَّة بصفة خاصة، من فراغ؛ أي من خيال بحتٍ، وإنمَّا هي ثمرةٌ للبنية الواقعيَّة السائدة الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة والثقافيَّة، على السَّواء، هذا من حيث كون العملية الإبداعية عملاً مؤثِّراً ومتأثِّراً، يفيد ويستفيد من المحيط عامة، وبالتَّالي فهي واقعيَّة لتناولها الواقع بكلِّ ما يزخر به من أحداث ووقائع مختلفة تاريخية وسياسيَّة وثقافية، ويذهب بعض الباحثين إلى أَنَّ العمل السَّردي" تاريخٌ إبداعيٌ ووجدانيٌ متخيلٌ للتَّاريخ وللأحداث الواقعية[٣٩]، وهي بذلك ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المبُاشر؛ أي أنَّها تعبير إبداعيٌ صادرٌ عن موقع أو موقف وممارسة وخبرة وثقافة[٤٠].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الظاهرة الزمنيَّة تعدُّ ركناً أساسيَّاً من أركان بناء الشَّكل السَّردي للأحاديث، فقد جعل بعض النُّقاد والباحثين في الأعمال السَّرديَة "نقطة ارتكازهم ليس طبيعة

الأحداث في ذاتها، وإنَّما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءَها"[٤١]؛ أي التمييز بين المتْن الذي يتكئ على عرض الأحداث وفق تتابعها الطبيعي، والمبْنى الحكائي الذي يقوم على عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الزَّمني الذي ظهرت به في العمل المُبْدَع.

وسنتناول توظيف ابن دريد الفني للعناصر الزَّمنية المختلفة ودلالاتها، مثل الزمن التاريخي، والزمن الاجتماعي، والزمن المُتَخيَّل، الذي تؤطره الأحداث التاريخية أو جمالية النص.

أ- الزَّمن التاريخي:

إنَّ بعض الأعمال السَّرْديَّة – كما ذكرنا- يعتمد على وقائع وأحداث أو خبر حدث في زمن ومكان محددين؛ أي أنها واقع في تاريخ، واتِّصال التاريخ بالأَحداث الواقعية في مرحلة زمنية محددة هو الذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها[٤٢]، وإنْ كان هذا الأمر لا ينصرف إلى كلِّ الأعمال السَّردية كألف ليلة وليلة مثلاً أو الفانتازي القديم والحديث، ومن هنا فإن ابن دريد أفاد من الوقائع التي حدثت مع خويلة وأمتها زبراء الكاهنة وقومها واستوحاها لينشئ حديثاً ذا طابع تخييلي ومقدَّم بطريقة فنية، أو خبرية.

لقد استطاع ابن دريد أن يوظِّف عنصر الزمن التاريخي الخارجي في تشكيله حديث الكاهنة زبراء، وأن يقف على فترة زمنية مُحدَّدة هي فترة الجاهلية، أو الزمن الماضي غير البعيد في جنوب الجزيرة العربية، وهي مرحلة تميزت باشتداد الصِّراع بين القبائل العربية القحطانية.

وقَد استطاعَ ابن دريد أَن يعالجَ الأَحداثَ التاريخيَّة المتصلة بأيام العرب في جنوب الجزيرة معالجة فنيَّة، في إطار من حرية التحليل والتأويل والاستنتاج، فقد عمد ابن دريد إلى الانتقاءِ من تاريخ جنوب الجزيرة مفاصل متميزة تشَكِّل مجموعة من الأَحداث والغزوات بين ثلاثة أَبْطُن من قُضَاعة مُجْتَورِين بين الشِّحْر وحَضْرَمَوْت: بَنُي ناهب، وبَنُي دَاهِنٍ، وبَنُي رِئَام، وكانت بنو رئام أقلَّهم عَدَداً وأشجعَهم لقاء، وكان بنو ناعب وبنو داهن مُتَظاهِرِين على بني رئام، فحدث أن أغاروا على. بني رئام ..."[٤٣].

وبذلك نجد أن ابن دريد يقف في هذا الحوار الذي يجريه بين خويلة، وأمتها زبراء من جهة وبني رئام من جهة أخرى عند القضايا التي تتعلق باللحظة التاريخية التي سيؤول إليه أمرهم، بعد اجتماعهم ذات يوم في عرس، وما آل إليه الحال في مستوى تلك اللحظة، وهو ينطلق من خلال الاستذكار إلى وقائع تاريخية محدَّدة بمادة معلومة حول يوم من أيام العرب التي حدثت[٤٤].

مَرّة أُخرى تتعمق اللحظة التاريخية الحالية، وتتوسع، وتتخذ أبعاداً للنشاط الاجتماعي والاقتصادي التي يرصدها ابن دريد من خلال واقع بني رئام الذين اجتمعوا "ذاتَ يوم في عُرْسٍ لهم وهم سبعون رجلاً كلهم شُجاعٌ بَئِيْس،

فَطَعِموا وأقبلوا على شرابهم ..."[٤٥].

لقد استطاع ابن دريد أن يرسم من خلال منتدى بني رئام، وما آل إليه أمرهم واقعاً اجتماعيَّاً مؤسفاً، ساعده على ذلك امتلاكه الوعي التاريخي للأحداث التي شهدتها منطقة جنوب الجزيرة العربية من الصَّراع بين القبائل العربية الثلاث: بني داهن وبني ناعب، من جهة، وبني رئام من جهة أخرى، والدور التحريضي الكبير الذي قامت به خويلة في أحد أيام هذا الصَّراع، من خلال نداء الثأر الذي صدعت به، إضافة إلى نجاحه في توظيف هذه الأحداث التاريخية توظيفاً فنيَّاً[٤٦].

إنّه يؤرِّخ لمرحلةٍ مُحدَّدة من تاريخ الصّراع وما تخلل المرحلة من أحداث ووقائع وحروب، ويتخذ من ذلك وسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من العمل الإخباري وهو شرح غريب اللغة، ولا شكَّ أن استخدام الإشارات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والتصريح المباشر والتلميح الضمني يؤكد قدرة ابن دريد ومهارته الفنية في توظيف الزمن التاريخي لخدمة الغاية المنشودة.

ب- الزَّمن الاجتماعي:

على الرُّغم من أنَّ النَّقد الحداثي يتعامل مع النصوص من زاوية وصفيَّة شكليَّة أو بنيويَّة؛ فإنَّ المنهج التَّاريخي يربُط العمل الأدبي المُبْدع بسياقه التَّاريخي والثقافي، ويحكم على قدرة النَّص في التعبير عن الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة دون أنْ يشترط التَّسجيليَّة في النصِّ الأدبي لقد صوّر حديث زبراء الكاهنة -كما ذكرنا- واقع المرأة وقومها، في مجتمع جنوب الجزيرة العربية، في ظل يوم في عُرْسٍ لهم، وقد طعِموا وأقبلوا على شرابهم، وفي ظل الصراع القبلي، وهو صراع كان في صالح بني داهن وبني ناعب، مما أدَّى إلى عدد من التحولات الاجتماعية التي تجسِّدت في مقتل ثلاثين من بني رئام، وما تبع ذلك من أخذ زعيم الرئاميين بثأرهم[٤٧]، ومن هنا تبدو ميزة هذا الحديث في أنَّه تقوم على ربط بنية الأحاديث بتاريخها الاجتماعي، فهي تقدِّم لنا دلالة اجتماعية للمرحلة التاريخية التي عاشت فيها النسوة وأسهمت في صنعها، وترصد التحولات التي شهدها المجتمع بأسلوب مدح زعيم القبيلة، وتحريضه على الأخذ بالثأر، وقد قاد ذلك إلى خروج مَرْضَاوي في مَنْسِر من قومه، وطَرقه ناعباً وداهناً وإوجاعه فيهم[٤٨].

ج- زمن النص المُتَخيَّل:

يعتمد حديث زبراء الكاهنة على السَّرد الاسترجاعي؛ ذلك أن عملية السَّرد بدأت بعد انتهاء أحداث الحديث بسنين بعيدة جدَّاً[٤٩]، وسنحاول كشف ملامح المخطط الزَّمني الذي يعتمده نص الحديث، وذلك من خلال بعدي النَّظام الزمني والديمومة.

١- **النِّظام الزمني:** هو يعنى بضبط العلاقة بين زمن الأحداث الغفل أو المتن الحكائي، والزمن كما يظهر في البناء السَّرْدي الذي يظهر

في النص؛ أي زمن المبنى الحكائي، ولعله من المفيد الإشارة إلى الزمن الذي يمكن استشعاره وتحليله هو تقنية فنية تعتمد على إيهام المتلقي بالإحساس بحضور الزمن، من خلال صيغ الأفعال المستخدمة وترددها بين الماضي والحاضر(٥٠).

ويظهر للباحث أن هناك حالة عدم توازن بين زمن عرض الأحداث عبر السَّرد وزمن وقوعها؛ أي أن عملية الكتابة أو السَّرد لم تراع النِّظام الزَّمني نفسه للأحداث كما يتصور أنها وقعت، ويمكن التمثيل على ذلك في المقامة، حيث تمثلت الأحداث الغفل في الآتي(٥١):

١. تلقي الزبراء الإلهام بما سيصيب بني رئام على يدي بني ناعب وبني داهن المُتَظاهِرين عليهم.
٢. اجتماع عدد من بني رئام ذاتَ يوم في عُرْسٍ لهم وهم سبعون رجلاً كلهم شُجاعٌ بَئِيْس.
٣. طعم بني رئام وإقبالهم على شرابهم.
٤. طلب زبراء الكاهنة، خُوَيلة أن تنطلق بها إلى قومها لتنذرهم.
٥. إقبال خُوَيلة تتوكأ على زَبْراء الكاهنة.
٦. إبصار القوم لها، وقيامهم إجلالاً لها.
٧. مخاطبة خويلة قومها؛ بأن زبراء الكاهنة، تريد إخبارهم عن أنباء، قبل انحسار الظلماء، بالمُؤْيِدِ الشَّنْعاء، وطلبها إليهم الاستماع إلى حديثها.
٨. استجابة القوم.
٩. حديث الزبراء وبيان نبوءتها.
١٠. سخرية القوم.
١١. محاولة الزبراء إقناعهم.
١٢. تهكم فتى منهم يقال له هُذَيل بن مُنْقِذ.
١٣. انصراف الزبراء وخويلة عنهم.
١٤. وارْتَيَاب قوم من ذَوي أسْنانهم، وانصراف أربعين رجلاً منهم وبَقَاء ثلاثين رَاقَدين في مَشْرَبِهم.
١٥. طَرَقَ بني داهن وبني ناعب إياهم، وقتلها إياهم أجمعين.
١٦. إقبال خُوَيْلة مع الصباح ووقوفها على مَصارِعهم.
١٧. عَمَدَ خُوَيْلة إلى خَنَاصِرِهم وقطعها، ونظمها منها قِلادةً وإلقائها في عنقها.
١٨. خروج خُوَيْلة حتى لَحِقَتْ بَمْرضاوي بن سَعْوة المَهْرِي.
١٩. إناخة خُوَيْلة بفنائه وإنشائها قصيدة النداء بالثأر.
٢٠. استجابة مَرْضَاوي لنداء الثأر، وحجره على نفسه الأعْذَبَينِ وَالأَحْمَرَينِ، أو يَقْتُلَ بعدد رِئَامٍ من داهِنٍ وناعب.
٢١. خروج مَرْضَاوي في مَنْسِر من قومه، وطَرَقه ناعباً وداهناً وإيجاعه فيهم.

إنَّ هذا الترتيب للأحداث لا يتوازى تماماً مع توالي عرضها داخل البناء السَّردي الذي قدمت فيه، ذلك أنَّ ثمَّة مفارقات زمنيَّة بين المتن

والمبنى، فثمة استرجاع وثمة استباق؛ وكلما كثرت المفارقات الزَّمنيَّة كان السَّرْد شعريَّاً[٥٢]، ويتحقق الانزياح عادة من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق اللتين جاءتا قليلتين في هذا الحديث.

٢- الديمومة: تقوم الديمومة أو الاستغراق على دراسة العلاقة التي تربط بين زمن القصة الذي يقاس بالوحدات الزمنية، مثل الثواني والدقائق والأيام والشهور والسنوات، وطول النص السَّردي الذي يقاس بالجمل والفقرات والصفحات، ويمكن رصد الإيقاع الزَّمني من خلال أربع تقنيات فنية تشمل الحذف، والخلاصة، والمشهد، والوقفة، التي يمكن أن تصنف في قسمين: يشمل أولهما تقنيات التسريع السَّردي، ويشمل ثانيهما تقنيات التبطيء السَّردي[٥٣]:

أ- التسريع السَّردي:

١- الحذف: ويقصد به المرور على فترة زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث أو التعرض لذكرها، ويطلق عليه أيضاً الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع[٥٤]. وترد شواهد متعددة لتقنية الحذف في حديث زبراء الكاهنة، ولعل ذلك يعود إلى أن الحديث تمثل استعادة من ذاكرة الرَّاوي لما جرى مع المرأة/ البطل، كما نلاحظ في هذا الحديث أن ابن دريد يلجأ إلى استخدام هذه التقنية في مواقع متعددة، حيث أسقط عدداً من الأحداث والوقائع أو أسقط فترات زمنية مختلفة، وهمَّش ما وقع فيها من أحداث لصالح الحدث الرئيس وهو تسريع التقاء خويلة من أجل الوصول إلى مكان إقامة مْرضاوي، زعيم القبيلة، وتحريض ذلك الزعيم على الأخذ بثأر أبناء بني رئام الذي يشكل الغاية من مجريات هذا الحديث.

وتتضح تقنية الحذف في عدد من الأمثلة، منها أنه لم يشر إلى الفترة الزمنية التي تلقت فيها زبراء الكاهنة الإلهام أو التنبؤ الذي ينطوي على إشارة تتعلق بالحدث القادم الذي يهدد أبناء قبيلة رئام، قبل نقلها هذه الإشارة إليهم[٥٥].

ومنها أنه لم يشر إلى الفترة الزمنية التي قضتها خويلة منذ انصراف زبراء الكاهنة عن منتدى قومها إلى صباح اليوم التالي، يقول الرَّاوي: "فانصرفَتْ (زبراء الكاهنة) عنهم ...، وأقبلت خُوَيْلة مع الصباح فَوَقَفَت على مَصارِعهم" (ثلاثين من قومها).

ويبدو أن ابن دريد قد سعى إلى المرور على عدد من الأحداث التي جرت خلال هذه الفترة الزمنية لصالح الحدث التالي الذي يريد النص إظهاره، وهو مصرع ثلاثين من بني رئام، على يد المتظاهرين عليهم، إلى جانب إضفاء الدلالة على النص، ولعل الأحداث التي حُذفت تَخْلو من الأهميَّة وتعدُّ من الأمور اليوميَّة والروتينيَّة كالرجوع إلى مكان إقامتها، والأكل والشَّرب وما يشبه ذلك، فهي تعدُّ بديهيَّات لا يفترض سردها، على الرغم من أن إقبال خويلة في الصباح يشير إلى انشغالها ليلاً بأمر قومها.

٢- الخلاصة أو التلخيص: ويقصد بها التَّسريع السَّردي في الخطاب المروي، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصيَّة دونما تفصيل للأحداث والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة وهو يقوم على تقنية الاختزال أو الإجمال؛ أي المقطع السَّردي الذي يمتدُّ على فضاءٍ نصيٍّ قصير، ولكنه يهم مرحلة زمنية طويلة(٥٦).

ويتضمن هذا الحديث عدداً من نماذج الخلاصة التي يستغني فيها الرَّاوي بالملفوظ الوجيز عن كثير من السَّرد، وهو يلجأ إلى استعمال مفردات أو عبارات محددة توحي للمتلقي بورود هذا الملخص.

ومن الأمثلة التي يختصر فيها الرَّاوي فترة زمنية طويلة بما وقع فيها من أحداث قوله في الحديث عن خروج خويلة من منتدى ثلاثين من أبناء قبيلتها كانوا قد سقطوا صرعى على أيدي المُتَظَاهِرين عليهم من ناعب وداهن: "حتى لَحِقَتْ بَمْرضاوي بن سَعْلة المَهْرِي، وهو ابن أختها، فأناخت بفنائه وأنشأت تقول:

يـا خَيـْرَ مُعْتَمَدٍ وَأَمْنَعَ مَلْجَـإٍ
وَأَعَـزَّ مُنْتَقِـمٍ وأَدْرَكَ طالـب
جـاءتك وافدةُ الثَّكَالَى تَغْتَلِـي
بسوادها فَوْقَ الفَضاء النَّاضِب

فقال: حِجْـرٌ علـى مَرْضَـاوي الأعْـذَبَانِ وَالأَحْمَرَانِ، أو يَقْتُلَ بعدد رِئَامٍ من داهِنٍ وناعب".

لقد اختصر الرَّاوي هذه الفترة الممتدة ما بين لحظة خروج خويلة من منتدى قومها إلى لحظة استجابة مْرضاوي لنداء الثأر، ولعله أراد التسريع من أجل الوصول إلى فناء مْرضاوي الذي هو غايتها ومنتهى رجائها. ويظهر أنه لم ير في ذكر التفصيلات أهمية كبيرة في إضاءة النص بعد أن حقق الغاية منه؛ أي أن التلخيص هنا يتلاءم إلى حدٍّ كبيرٍ مع طبيعة الموضوع الذي تبناه الحديث وهو أخذ الثأر.

إن هذا التلخيص يشير إلى أنَّ الرَّاوي يريد أن يسرع بوصول خويلة إلى فناء مْرضاوي لتبليغ الرسالة، الذي يعني أن هيمنة المحتوى على الرَّاوي أكثر من هيمنة الشَّكل الفني عليه، فضحَّى بعدد من الأحداث والوقائع في سبيل إبراز الفكرة الرئيسة، وتعجلها في الوصول إلى فناء مْرضاوي.

ومن الأمثلة التي تختصر فترة زمنية طويلة بما وقع فيها من أحداث في جمل قصيرة معبِّرة عن محتوى تلك الأحداث قول الرَّاوي متحدثاً عن مجريات الأحداث التي وقعت منذ أن سعى مْرضاوي للوصول إلى موطن المتظاهرين على قبيلته، إلى أن طرقهم وأوقع بهم، قوله: "ثم خرج في مَنْسِر من قومه، فَطَرَق ناعباً وداهناً فأوجَعَ فيهم"(٥٧).

فالراوي يختصر الأحداث التي وقعت في الفترة الزمنية التي فصلت بين خروج مْرضاوي، وطرقه بني داعب وبني داهن، وإيقاعه بهم، ويبدو أنه تعجَّل السَّرد فتكلَّم بإيجازٍ شديدٍ؛ لأن

الحديث عن تلك الفترة الزمنية أقل أهمية من الحديث عن النتيجة التي تعدُّ المحور الرئيس للحديث، والهدف الذي ترمي إليه عملية السَّرد ذاتها كما أشرت، وهو الأخذ بالثأر.

لقد لخَّص الرَّاوي فترة زمنية طويلة تمتدُّ من فترة إناخة خويلة بفناء مُرضاوي، وتحريضها إياه على الأخذ بالثأر، إلى طروقه ناعباً وداهناً وإيقاعه بهم، مشيراً إلى أحداث في السياق لتوضيح الحالة النفسية التي كان عليها والمفارقة في سلوكه حال سماعه خبر ما حل بقومه، وسلوكه بعد أن حرَّم على نفسه النكاح والأكل، واللحم والخمر، أو يَقْتُلَ بعدد قتلى رِئَامٍ من داهنٍ وناعب، ويظهر أن الرَّاوي لجأ إلى التلخيص تعبيراً عن معاناة مُرضاوي في رحلة الأخذ بالثأر، التي امتدت بين مناطق ثلاث قبائل متجاورة وطاف من خلالها بين الشِّحْر وحَضْرَمَوْت[٥٨].

هذه الفترة الممتدة ما بين لحظة استجابة مُرضاوي لنداء الثأر، وما أحدثه من إيجاع فيهم، من إعداد الفرسان لغزو بني ناعب وبني داهن، وقطع المسافة بين مرابع قبيلته ومناطقهم بين شحر وحضرموت، ومجريات القتال، ولعله أراد التسريع من أجل الوصول إلى هذه المرابع التي تتضمن مركز إقامة مُرضاوي الذي هو غايتها ومنتهى رجائها.

دون تحديد للفترة الزمنية، حيث ينفتح النصُّ على الحديث على ما قام به مُرضاوي دون تحديدٍ للزَّمن، ولعل الراوي لم ير في ذكر التفصيلات أهمية كبيرة في إضاءة النص بعد أن حقق الغاية منه؛ أي أن التلخيص هنا يتلاءم إلى حدٍّ كبيرٍ مع طبيعة الموضوع الذي تبناه الحديث وهو أخذ الثأر.

إن هذا التلخيص يشير إلى أنَّ الرَّاوي يريد أن يسرع بوصول خويلة إلى فناء مُرضاوي لتبليغ الرسالة، الذي يعني أن هيمنة المحتوى على الرَّاوي أكثر من هيمنة الشَّكل الفني عليه، فضحَّى بعدد من الأحداث والوقائع في سبيل إبراز الفكرة الرئيسة، وتعجلها في الوصول إلى فناء مُرضاوي.

ب- التبطيء السَّردي:

١- المشهد: يعرف المشهد بأنه الخطاب الذي يتساوى – نسبياً– في حجم النص مع زمن المتن أو الحكاية، وتتمثل أهمية المشهد في بناء النص في أنَّه يقوم على التركيز على تفاصيل الأحداث مع تواليها مما يجعله من أكثر التقنيات الفنية استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل[٥٩]. ويأتي المشهد على شكلين: أولهما سرد تتوالى فيه الأفعال، بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث وتناميه وبأنَّ النص قد غطى فترة زمنية مناسبة، وثانيهما حوار يساوي ما يستغرقه من زمن في القراءة أو يعادل الديمومة التي تستغرقها قراءته في النص[٦٠].

ويحفل حديث زبراء الكاهنة بنماذج مختلفة من هذه التقنية الفنية بشكليها، ومن

المشاهد التي تقوم على رصد التفاصيل الدقيقة للأحداث قول الرَّاوي: "فقالت (زبراء الكاهنة) لخُوَيْلة: انطلقي بنا إلى قومك أُنْذِرْهم، فأقبلت خُوَيلة تتوكأ على زَبْراء، فَلَّما أبصرها القوم قاموا إجلالاً لها، فقالت: ..."(٦١).

ويلاحظ المدقق في هذا المشهد التوالي في السَّرد من حيث الاعتماد على الأفعال: فقالت: فأقبلت، فلما أبصرها، قاموا إجلالاً ...، فقالت:، وغيرها، وهي توحي بالمزج بين الحركتين المادية والنفسية من جهة، وبين أبعاد المكان ووصف المشاعر من جهة أخرى.

أما الشكل الثاني من المشاهد التي وظَّفها ابن دريد فتتمثل في الحوارات التي تشيع في ثنايا السَّرد، وهي حوارات تتضمن دلالات مختلفة، وتشير إلى قدرتها على الكشف عن البعد النفسي والثقافي للشخصيات المتحاورة، ومن هذه المشاهد الحوارية ما جرى بين زبراء الكاهنة عقب وصولها نادي القوم، ، يقول الرَّاوي: "فقالت: يا ثَمَر الأكباد، وأنْدادَ الأولاد، وَشَجَا الحُسَّاد؛ هذه زبراء، تخبركم عن أنباء، قبل انحسار الظلماء، بالمُؤْيِدِ الشَّنْعاء، فاسمعوا ما تقول. قالوا: وما تقولين يا زبراء؟ قالت: واللوح الخافق، والليل الغاسق، والصباح الشارق، والنجم الطارق، والمزن الوادق؛ إنَّ شَجَر الوادي لَيَأْدُو خَتلا، ويَحْرُق أنياباً عُصْلاً، وإن صَخْرَ الطَّوْد لَيُنْذِرُ ثُكْلا، لا تَجِدُون عنه مَعْلا؛ فوافَقَتْ قوما أُشَارَى سُكَارَى؛ فقالوا: رِيحٌ خَجُوجٌ، بِعْيدة ما بين الفُرُوج، أتت زَبْرَاءُ بالأَبْلَق النَّتُوج. فقالت زبراء: مَهْلاً يا بني الأعزة، والله إني لأشُمُّ ذَفَرَ الرجال تحت الحديد، فقال لها فتى منهم يقال له هُذَيل بن مُنْقِذ: يا خَذَاقِ، والله ما تَشَمِّين إلا دَفَرَ إبْطَيْكِ، فانصرفَتْ عنهم"(٦٢).

إنَّ هذا المشهد الحواري يتيح الفرصة للمتلقي للاستماع إلى صوتي المرأة/ البطل وقوم خويلة الذين ارتاب بعضهم من الأمر، وسخر بعضهم الآخر من توقعات زبراء، كما يوحي بالأسى والدهشة اللذين سيطرا على نفسية زبراء الكاهنة لحظة استماعها لحديث القوم.

٢- الوقفة: تشكِّل المقاطع الوصفية عنصراً مهماً وركناً أساسياً في تشكيل الخطاب السَّردي، وترتبط بالوحدات السَّردية ارتباطاً وثيقاً، فإذا كان السَّرد للأفعال، فإن الوصف للأحوال، ويعدُّ "الوصف أهم من السَّرد، لأنه من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون السَّرد، من أن نعثر على السَّرد من دون الوصف، ربَّما لأن بوسع الأشياء أن توجد من دون أن تتحرك، أمَّا العكس فغير ممكن؛ أي وجود الحركة بغياب الأشياء"(٦٣).

تعد الوقفة أحد الأساليب التي لجأ إليها ابن دريد لتعطيل السَّرد، ذلك أنَّ الرَّاوي عندما يشرع في الوصف يقطع بصبغة وقتية تسلسل الأحداث في الحكاية والسَّرد، ويصبح فيها الزمن

مُعلَّقاً؛ أي أن زمن الحكاية لا يتطابق مع زمن الخطاب.

لقد بنى ابن دريد جزءاً من حديثه على الوصف والتصوير اللذين يتكفلان بتحليل الأشياء والأماكن والنفوس: اجتماع بني رئام، وغيرها، ورصد ردود الأفعال ممَّا يؤدي إلى تباطؤ السَّرد؛ ذلك أن الرَّاوي لا يسعى وراء الوقائع والأحداث، بل يلجأ إلى تحليل النفوس من خلال الوصف الذَّاتي الذي يتمثل في وقفة تأمل لدى شخصية أو شيء فيبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما(٦٤)، ومن الأمثلة على ذلك قول الرَّاوي مصوِّراً تلقي بني رئام تحذير الزبراء إياهم من شر وشيك بالسخرية والاستهزاء واستبعاد توقعها لأنهم كانوا "قوما أُشَارَى سُكَارَى"، فقالوا: رِيحٌ خَجُوجٌ، بِعْيدة ما بين الفُرُوج، أتت زَبْرَاءُ بالأَبْلَق النَّتُوج"(٦٥)، والتأثير الذي أحدثته الحالة النفسية التي تعاني منها خويلة في نفس مْرضاوي، واستحواذها على انتباهه، حتَّى أقسم لها أنه: "حِجْرٌ على مَرْضَاوي الأعْذَبَانِ وَالأَحْمَرَانِ، أو يَقْتُلَ بعدد رِئَامٍ من داهِنٍ وناعب ..."(٦٦). إنه يقدم وصفاً تعبيريَّاً لأثر شخصية خويلة في نفس مْرضاوي.

ويقوم الوصف عند ابن دريد بتقديم وظيفة جمالية تزيينية أو زخرفية، حيث ظهرت قدرته على توظيف الأشكال البلاغية والتشكيلات اللغوية المختلفة التي تعتمد على الانزياح اللغوي، أو التشبيهات والاستعارات -كما أشرت في ما تقدم- في بناء صوره، أو عبارات وصفه، حيث يخلع على عناصر الطبيعة ملامح الحياة، ويقدمها من خلال الوجود الإنساني متحركة نابضة بالحياة، ومن الأمثلة على ذلك قول زبراء الكاهنة: "إنَّ شَجَرَ الوادي لَيَأْدُو خَتلا، ويَحْرُق أنياباً عُصْلاً، وإن صَخْرَ الطَّوْد لَيُنْذِرُ ثُكْلا ..."(٦٧)، وغيرها من التعابير اللغوية التي تجعل عناصر الطبيعة ومفرداتها أشخاصاً أدميَّة تحس وتختال، وتحك أنيابها بعضها ببعض، وتفعل وتنذر، وهو يعتمد على المجاز اللغوي الذي يخرج الأشياء المادية إلى فضاءات أوسع وأرحب، ويخلع عليها سمة الشِّعرية.

كما أن الوصف يعمل على "التمهيد للأحداث، ويسهم في تتابعها وترابطها، ذلك أنه ذو علاقة حميمة بالسَّرد، حيث يظاهره على النمو والتطور، كما يبدد كثيراً من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السَّردي، لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها"(٦٨)، ومن ذلك وصف الرَّاوي خويلة، والوقوف عند ملامحها الخَلْقيَّة والخُلُقيَّة(٦٩)، يقوم هذا المقطع الوصفي التعبيري بدور مهم في الكشف عن قدرات المرأة / البطل الأسلوبية والبلاغية ممَّا يمهد لوصف دورها في تحريض مْرضاوي على الأخذ بثأر قتلى بني رئام، في إطار من الفصاحة والبلاغة الرَّفيعة.

ويلاحظ أيضاً أن الوصف عند ابن دريد يأتي في نمطين، أولهما الوصف بالفعل(٧٠)، ويتمثل ذلك في وصف الأشخاص والجمادات

والأشياء وهي تتحرك في مكانٍ، ومن ذلك قوله في وصف ما قامت به خويلة: "أقبلت مع الصباح فَوَقَفَت على مَصارِعِهم، ثم عَمَدَت إلى خَنَاصِرِهم فقطتها، وانْتَظَمَتْ منها قِلادةً وألْقَتَها في عنقها، وخرجت حتى لَحِقَتْ بَمْرضاوي بن سَعْوة المَهْرِي، وهو ابن أختها، فأناخت بفنائه وأنشأت تحرضه على الأخذ بثأرهم[٧١]. إن وصف حركة خولة في ذلك المكان في تلك اللحظة التي كانت تقيم فيه جعل المكان ممتلئاً بالحركة، وأعطاه بعداً جمالياً لذلك المكان ولتلك المرأة التي تتناسب أفعالها مع طبيعة الموقف.

وثانيهما الوصف بالقول الذي يكشف عن قدرة المرأة على استخدام مفردات معجمها اللغوي المناسبة لتصوير مشهد ما[٧٢]، ومن الأمثلة على ذلك وصفه بني رئام على لسان خويلة:" يا ثَمَر الأكباد، وأنْدادَ الأولاد، وَشَجَا الحُسَّاد ....[٧٣]. لقد كشف هنا ابن دريد قدرته الأسلوبية التصورية لبني رئام. وكثيراً ما يتداخل في نص الحديث وصف الأقوال مع وصف الأحوال تداخلاً فنيَّاً يضفي بُعْداً جمالياً على الموصوف.

سادساً: شعرية الخطاب السردي:

بغض النظر عن مدى كون هذا الحديث حقيقية قالتها النساء، أو أنها منحولة وضعت على ألسنتهن، فإنه يشير إلى ثلاثة أمور، أولها أن المرأة العربية لم تكن بمنأى عن أحداث مجتمعها وقضاياه، ولم تكن أقل من الرجل في هذا المجال، وثانيها أن الثقافة العربية جعلت للمرأة كلمة مسموعة في قبيلتها، ولم تسع إلى إلزامها الصمت، فإلى جانب أحاديث النسوة التي رواها ابن دريد، ومنها حديث زبراء الكاهنة، نقل الجاحظ وابن عبد ربه– في العقد الفريد خطباً مختلفة لنساء. وقد حملت هذه الثقافة في القرن الثالث الهجري كتاباً اسمه "بلاغات النساء"[٧٤]. وثالثها أن النسوة خضعن في بناء عبارات حديثهن لمقاييس العصر الفنية، وجارين شقائقهن الرجال في الأخذ بالمثل البلاغي الأعلى السائد[٧٥]، فقد بدت المرأة المتحدثة مقتدرة في صياغة الكلام على أساليب العرب الرفيعة ولا سيما إذا كان الأمر يتصل بموضوع خطير يهدد أمن القبيلة، تسعى من خلاله إلى تحقيق أهداف جليلة وغايات عظيمة تتعلق بما يحفظ للقبيلة عزتها وسمعتها بين القبائل الأخرى؛ لذا فقد سعت المرأة المتحدثة إلى خلق التوازن الخلاّق بين متطلبات المعنى وجماليات التعبير في آن؛ أي أنها أحسنت توظيف الظواهر البلاغية والألوان البديعية المختلفة[٧٦] التي بها يكتسب الكلام طابع الإيقاع من خلال التوازي[٧٧] الذي يشمل جميع أشكال التكافؤ والتناظر الكلي أو الجزئي بين عناصر عبارة الحكي التي بنتها على الازدواج[٧٨]؛ وذلك على المستويات الصوتية والنحوية والصرفية والمعجمية والدلالية وغيرها[٧٩].

لقد سعت المرأة كما سعى الرجل إلى صياغة العبارة النثرية في قوالب شعرية؛ من خلال استخدام الأشكال البلاغية والأسلوبية ذاتها التي يستخدمها

الشِّعراء، مثل: الإيقاع، والانزياح والتصوير والمجاز وغيرها؛ أي استخدام وتوظيف الظواهر البلاغية المختلفة التي يكتسب بها الكلام شعريته، ويقرب المسافة بين الشِّعر والنثر[٨٠].

لقد كان استخدام النثر الإيقاعي المسجوع في مقدمة الآليات الفنية التي عمدت إليها المرأة لتجعل خطابها النثري بالمنظوم أشبه منه بالمنثور، إذ عمدت إلى تجزئة عباراتها وجملها إلى أجزاء مبنيَّة على التوازي والتكافؤ والتناظر الكلي والجزئي بين عناصرها، وذلك على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية وغيرها.

وجاء معظم عباراتها إيقاعية تكرارية مبنيَّة على التركيب المزدوج أو المسجوع، وهو إيقاع سعت إليه لأنه لا غنى عنه للكهانة التنبؤية، ويمثل إحدى سمات الحكي الذي يتسم بالبلاغة والفصاحة، ووسيلة للتأثير في المتلقي، وتقوية استمالته إلى قضية المرأة المُتَخيَّلة أو الواقعية، فضلاً عما يوفره السجع من وجوه التحسين والزخرفة[٨١].

لقد عمدت النسوة إلى أساليب مختلفة تعمل على تكثيف الإيقاع الدَّاخلي والخارجي في أحاديثهن، من حيث الجمل أو الفواصل وعدد مقاطعها وعناصرها المكونة لها، ومن حيث ائتلافها بعضها مع بعض في الطول والقصر، فكانت الوحدة الإيقاعية مبنيَّة على التركيب المسجوع المكوَّن من الزوج أو أكثر[٨٢].

ومما جاء مبنيّاً على الزوج؛ أي انقسام القول إلى جزأين متوازيين ومقترنين بفاصلة موحَّدة قول زبراء الكاهنة: "واللوح الخافق، والليل الغاسق ..."[٨٣]، فنلاحظ أن هذه العبارة قائمة على التعادل والتقابل في الحروف والحركات والبنى النحوية، والصيغ الصرفية، والعدد والتكرار لوحدات منتظمة تولِّد إيقاعاً داخلياً بين الصيغ والكلمات والدلالات، وهو ما يحقق قيمة فنية عالية، وهذا النوع من ائتلاف الموازنة يخضع لقاعدة بسيطة قائمة على التساوي العددي، وتماثل الكلمات في الوزن، وتقابل محلها في الجزأين؛ أي أن المرأة تتبع في بناء جملها وترتيب كلماتها قاعدة الترديد أو الترجيع الدوري القاضية بوضع الألفاظ المتوازنة في مرتبة واحدة في كلتا الفقرتين المسجوعتين، فقد تضمن الجزء الأول من الزوج كلمتين، وقد جاءت كلمات الجزء الثاني المقابلة لها على النسق نفسه، وهو أمر ضروري لانتظام سلسلة الإيقاع، ويمثل هذا النسق نمطاً من التنظيم المتماسك.

ويلحظ الناظر في هذا اللون من التركيب أن العبارة النثرية تقترب من العبارة الشِّعرية لأن المرأة المتحدثة تزاوج فيها بين جملتين، وتستخدم السجع في الفاصلتين، فتكون الجملة النثرية شبيهة بشطري البيت الشِّعري، وتكون الفاصلة العلامة الصوتية المميزة للزوج والحد الفاصل بينهما وبين غيرها[٨٤].

ونلاحظ هنا أيضاً أن زبراء الكاهنة قد عمدت إلى استخدام لون من السجع الممتد،

بحيث تبدو فيه الأنغام متواصلة، والفواصل مستمرة على وتيرة واحدة؛ فاستخدمت خمس جمل قائمة على التعادل والتقابل في الحروف والحركات، والبنى النحوية، والصيغ الصرفية، مما يولِّد إيقاعا داخلياً في الصيغ والكلمات والدلالات، كما يولد إيقاعا خارجياً في الفاصلة المشتركة التي تقوم على ترديد جرس حرفي مكوَّن من حرف متجانسة، تقول: " واللوح الخافق، والليل الغاسق، والصباح الشارق، والنجم الطارق، والمزن الوادق ..."[٨٥].

إن في هذا المقطع خمس سجعات تنتهي كلها بما يجمعها من فاصلة واحدة هي القاف المكسورة، إن تكرار صيغة اسم الفاعل المنتهية بالقاف المكسورة في فاصلة الأجزاء تشي بالحالة النفسية التي تعاني منها المرأة نتيجة إحساسها بعظم المصيبة المقبلة، فالتكرار قائم على ترسيخ المعنى وتأكيد الفكرة التي تريدها المرأة.

ويشيع في هذا الحديث استخدام التراكيب القائمة على الازدواج أو الفواصل المتعددة المسجوعة التي يتقدَّمها عنصر من النثر المرسل، يشكِّل قاسماً مشتركاً بينها، ويقوم على وجود اتفاق في الوزن بين بعض كلمات الفقرة الأولى وكامل ألفاظ الفقرة الثانية من الزوج، ومن ذلك قول الراوي: "وكانت بنو رئام أقلَّهم عَدَداً وأشجعَهم لقاء"[٨٦]، إذ يلاحظ هنا التوازن بين الفقرتين المزدوجتين "أقلَّهم عَدَداً وأشجعَهم لقاء" اللتين تجمع بينهما جملة القاسم المشترك "وكانت بنو رئام".

إنَّ هذا المثال يتوفر على تقسيم ومساواة صوتيَّة وصرفية وتركيبية؛ ممَّا يشكِّل هندسة لغويَّة وإنشاءً مقصوداً مُتْقَناً، فنحن إزاء تكرار صيغة أفعلهم (فعل التفضيل وضمير الجماعة المتصل)؛ وصيغة التمييز، زيادة على تناغم صوتي في الأفعال والضمائر والتمييز، وهذه المساواة الكاملة تضفي جمالاً على العبارة، وتردم الهوَّة بين المُبْدِع والمُتلقي.

ومن الأساليب الأخرى التي عمدت إليها المرأة لتكثيف شعرية الحديث الجمع بين المنظوم والمنثور، بحسب مقتضيات السياق؛ على أن الخبر النثري الذي يضم عناصر قصصية وتفاصيل، جاء سابقاً للقول الشعري[٨٧]؛ أي أن الشعر أصبح جزءاً من الحركة السردية، ومن ذلك أن الحديث يتضمن عشرة أبيات تصف ما فعلته خويلة عندما قصَّت ما جرى مع قومها على يد أعدائهم، تقول:

يا خَيْرَ مُعْتَمَدٍ وَأَمْنَعَ مَلْجَإٍ
وَأَعَزَّ مُنْتَقِمٍ وأَدْرَكَ طالب

جاءتك وافدةُ الثَّكالَى تَغْتَلِي
بسوادها فَوْقَ الفَضاء النَّاضِب

عَيْرَانة سُرُح الْيَدَيْنِ شِمِلَّة
عُبْر الهَوَاجِر كالهِزَفِّ الخَاضِب

هَذِي خَنَاصِرُ أُسْرَتِي مَسْرُودةً
في الجيدِ مِنِّي مِثْل سِمْطِ الكَاعِب

عِشْرون مُقْتَبَلاً وَشَطْرُ عَدِيْدِهم
صُيَّابة مِلْقَوْمِ غَيْر أشَايِب

طَرَقَتْهُمُ أُمُّ اللُّهَيْم فأصبحوا
تَسْتَنُّ فوقَهُمُ ذُيولُ حَوَاصِب

جَـزَراً لعافيــة الجَوَامِـعِ بعدمــا
كانوا الغِيَاثَ من الزَّمَانِ اللأَحِـب
قَسَمَـتْ رجـالُ بني أبيهم بينهـم
جُـرَعَ الرَّدَى بِمَخَـارِصٍ وَقَوَاضِـب

إن الخبر النثري يقدم لنا جزءاً مما جاء في الشعر: مناسبة مجيء خويلة، وقول هذه الأبيات، إلا أنه يذكر لنا شيئاً لا أثر له في الشعر، وهو تحذير زبراء الكاهنة بني رئام، ومحاولة إقناعهم بتنبوءها بقدوم الشر، كما أن الشعر يضطلع بدور في تطوير الحركة السردية، وكان يمكن أن يعوض بعبارات من قبيل، فقصت عليه ما حدث لقومها، وحرضته على الأخذ بالثأر.

لقد اشتد الخبر حتى جعل الشعر امتداداً له، ومكوناً من مكونات بنيته الحدثية. فهذا النص الشعري يكتنز في داخله طاقة إيحائية كبيرة، ويحمل ظلالاً عميقة تسهم في تعددية المعاني واستثارة المتلقي، وهو أمر يختص بالشِّعر دون النثر، ذلك أن الوظيفة الأساسية للغة الشِّعر أن تحمل طاقات مفعمة بالإيحاء، وباعثة على الدَّهشة والتأثير[٨٨].

أمَّا الآلية الثالثة التي تضفي صفة الشِّعرية على لغة الحديث وتقرِّبها من لغة الشِّعر فهي الانزياح الَّذي يعدُّ في اللغة مظهراً شعرياً، حيث تخرج اللغة عن حدودها التقليديَّة التي اعتاد عليها النَّاس، فتتحرر مفردات النَّص من معانيها المعجميَّة المتداولة إلى معانٍ أخرى سياقية مشحونة بالدلالات والإيحاءات التي تجعل من التركيب ذا أبعاد متعدِّدة[٨٩]، ممَّا يجعل الانزياح قضية أساسيَّة في تشكيل جماليات الخطاب الأدبي، إذ يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، ويخرج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة بين النَّاس، وذلك من خلال آليات مختلفة كالانزياح بين المُسْنَد والمُسْنَد إليه، والصِّفة والموصوف، والمضاف والمضاف إليه، وقد تجلَّى ذلك في البلاغة التقليديَّة في عدَّة صور كالاستعارة والكناية والتقديم والتأخير، وهي أساليب تعمل على خرق قانون اللغة، وإنتاج الأثر الجمالي نفسه، فيُحْدث في الخطاب انزياحاً يمكِّنه من شعريته، وتحقق للمخاطب متعة وفائدة[٩٠].

لقد عمدت المرأة المتحدثة إلى استخدام لغة سلسة طيِّعة يمتزج فيها المألوف النثري بالانزياح المفضي إلى الشِّعرية حتى يحدث الصَّدمة المطلوبة أو التأثير المفاجئ في المتلقِّي؛ لذلك فقد أكثر من التعابير المجازية، واستخدام التشابيه والاستعارات، وطرق التعبير غير المباشرة القائمة على التخييل والإيحاء واللاتجانس بين المسند والمسند إليه، والصفة والموصوف؛ ذلك أن اللغة الشِّعرية تشخَّص باعتبارها انحرافاً عن قواعد الكلام[٩١]، ومن الأمثلة الدَّالة على ذلك قول زبراء الكاهنة في إنذار بني رِئَام: "إنَّ شَجَر الوادي لَيَأْدُو خَتلا، ويَحْرُق أنياباً عُصْلاً، وإن صَخْرَ الطَّوْد"[٩٢]، ويتجلَّى الانزياح هُنا في المُفارقة السَّاطعة بين

المسند والمُسْند إليه؛ والمُضاف والمُضاف إليه؛ ممَّا أضْفَى الحياة والحركة على الأشياء الصامتة وجعل صورتها نابضة بالحياة الإنسانيَّة، باستخدام التَّشْخِيص والتَّجْسيم، وجعل من عناصر الطبيعة المختلفة من شَجَرٍ، وصَخْرَ كائناتٍ حيَّةً مفعمةً بالشُّعور الإنساني الذي يبعث على الحزن والأسى، وهول المصيبة التي تنتظر بني رئام، فرفدت صورها بروافد فنية تؤكِّدُ إبداعها وقدرتها الفنيَّة، على إضفاء سمة الشِّعرية على لغة حديثها، فجعلتها -كما ذكرنا- مفعمة بالحيوية والانزياح التي يحمل معه حيوية لغة الشِّعر. لقد وظَّفت وصفَ الطَّبيعةِ توظيفاً شِعْريَّاً، ليُحْدثَ أثراً نَفْسيَّاً من خلال دقَّة الوصفِ، ونقل المتلقي إلى الجوِّ الطبيعيِّ للمصيبة.

سادساً: الخاتمة:

تكشف هذه الدراسة من خلال تحليل خطاب النسوة في أحاديث ابن دريد كما بدا في حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام، عمَّا يلي:

أولاً: قدرة ابن دريد ومهارته الفنية في توظيف الأخبار التاريخية ذات الصلة الوثيقة بالمرأة، والمرتبطة بالصراع القبلي الذي كان قائماً بين بني رئام من جهة وبني داهن وبني ناعب من جهة أخرى، في جنوب الجزيرة العربية، بين الشِّحْر وحَضْرَمَوْت، فقد شكَّلت هذه الأخبار التاريخية التي كانت شائعة بين الناس الرَّافد الحقيقي الذي غذَّى أحداث هذا الحديث بكل خلفياتها، وهو توظيف فنيَّ يتناسب مع ذوقه الأدبي ونزعته اللغوية، ويكشف عن دور ابن دريد، فهو يصنع الحديث ويسوقه على لسان غيره، للإيهام بالصدق ومشاكله الواقع، مما يعد وسيلة فنية تسهم في تثبيت الخبر وتشهد على صحته، وتبرئ المؤلف من تهمة الوضع، وتلقي العهدة على من نقل عنه.

ثانياً: أن ابن دريد قدم هذا الحديث في إطار البناء السَّردي التقليدي للحكايات أو الأخبار الأدبية، غير أنه أجرى تعديلاً واضحاً على بعض جوانب هذا الفن استجابة لما أملته عليه ظروف عصره، فجاء حديثه جنوبي الملامح من حيث المكان والزَّمان والأشخاص والأحداث، واستطاع أن يسهم مع آخرين في تأسيس تقاليد أدبية في فجر السرديات العربية ترتبط بشخصيتي الرَّاوي والبطل وبنية الاستهلال، ومستويات السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن، وشعرية الخطاب السَّردي.

ثالثاً: إن حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام، يكشف عن جانب من عالم الكهانة، هذا العالم الذي كانت له مكانة رفيعة في وجدان الناس، ونسجت حوله أساطير وأخبار تتناقل عن هؤلاء النساء اللواتي يعرفن المخبأ أو يدعين بذلك، ومنهن زبراء، وباتصال هذه الكاهنة بعالم الغيب، كانت " تمتلك سر الصيغ الخفية للسجع"؛ الذي يتمثل في استخدام جمل قصيرة مقفاة، بإيقاع موزون، وبألفاظ قليلة الاستعمال، متقعرة وغريبة ومنطوية على سحر خفي، وهو أمر يخدم سعي

ابن دريد اللغوي، وهو شكل فني ارتبط بعالم الكهانة التنبؤية، وقد جاء حديث الكاهنة هنا يعبر عن القلق والانفعال العنيف الناتج عن رؤيتها لما سيكون، في المستقبل القريب، أي من وحي التوقعات، واصفة المصير المنتظر للقبيلة، إن لم يتدبروا أمرهم.

رابعاً: أن المرأة في العصر الجاهلي، كانت تحظى بمكانة رفيعة في الثقافة العربية التي لم تمنع تقاليدها وأعرافها الراسخة المرأة من الإسهام في الخطابات السائدة، عبر الحديث واستخدام طاقاتها اللغوية، في تقديم صورة للمرأة المبدعة، بما تملكه من إرادة وما تتمتع به من ثقافة، مما جعلها تشعر بأن لها دوراً مهماً في مجتمعها نهضت به بحماس وثقة. ويشير ذلك إلى موقف حضاري ذي أبعاد اجتماعية وثقافية إيجابية. وقد جاء هذا الخطاب النسوي غير مستقل عن الخطاب الذكوري فهو منطو على خصائص مشتركة يشاركه فيها على مستوى التشكيل الفني والرؤية.

خامساً: أن ابن دريد قد بدا أحد كبار علماء التنوير في عصره، فقد تسربت آراؤه الشخصية في المرأة، في ثنايا حديثه، فعكست لنا رؤيته غير المنحازة للمذكر، فلم ير في المرأة نفساً ضعيفاً، أو عقلاً قاصراً، أو خلقاً أقل مروءة من الرجل، فقد بين حديثه أن المرأة استطاعت أن تثبت ذاتها، وان تظهر هويتها، وأن تماثل المذكر لغة وفصاحة وهماً. لقد اختطفت لغة الرجل وثقافته ثم واجهته بهما، وهنا نرى أن المرأة قد اكتشفت في زمن الحكي أن اللغة سلاح مهم في صياغة نداء الثأر، وأن الأعراف والتقاليد الاجتماعية قوة، فقد استخدمت اللغة والثقافة سلاحين مكَّناها من تعبئة الرجل ليأخذ بالثأر؛ لهذا يعدُّ هذا الخطاب، مرآة تعكس مواقف صاحباتها إزاء قضايا اجتماعية كبرى، وتكشف عن أن أطروحات القيم والأعراف التي تتعلق بالثأر، والعصبية القبلية كانت منطلقاً أساسياً لهؤلاء النسوة.

سادساً: أن خطاب النسوة كشف عن بعض ملامح صورة الرجل، وهي صورة نابعة من مصدرين هما: التجربة الشخصية للمتحدثة، والأعراف والعادات والتقاليد المتصلة بالبيئة التي تعيش فيها، فقد حاولت المرأة المتحدثة تسجيل بعض المظاهر التي تشير إلى إدانة للرجل، وعدم الرضى عن ردود أفعاله تجاه قضايا مهمة تتصل بوجوده، فصورته رجلاً عابثاً غير مبال بمسؤولياته نحو مجتمع قبيلته، ومستهتراً بعواطف المرأة، ومستخفاً بحاجاتها، واهتماماتها بقضايا قبيلتها. كما قدمت المرأة المتحدثة صورة للرجل الإيجابي النبيل، الذي تخاطبه وتستغيث به لتواجه به صعوبات الحياة وآلامها، فيتفاعل مع خطابها، ويستجيب لندائها، ويمثل ذلك تأكيداً على رؤية النسوة بأنه لا يزال هناك رجال لم يتلوثوا بعد، ولم يتعثروا بالنظرة الذكورية، وهذا التجاوب من الرجل الإيجابي للمرأة يؤكد أيضاً

على خروجه من الوضع المعاش للرجل المتسلط العابث، وأنه بتحرره من رؤى مجتمعه، الذي يتعالى مع المرأة برؤيته، تتمكن المرأة من تحرير وعيها، والمطالبة بحقوقها، وأن هذا كله لا يتحقق إلا بتغيير وعي الرجل نحوها.

سابعاً: أن ابن دريد نجح في الجمع بين متطلبات المعنى وجماليات التعبير الأدبي في هذه الحكاية، فعمد إلى بناء عباراته على الازدواج المقفى، وصياغتها في ثنائيات متناسقة، وتنظيمها تنظيماً إيقاعياً عبر أشكال التناظر والتكافؤ التي يوفرها التوازي، في المستويات الصوتية والنحوية والصرفية والمعجمية وغيرها. لقد جعلها تقترب من الشعر وتستعير بعضاً من سماته الفنية العامة، كالإيقاع والانزياح اللغوي والوصف التعبيري الشعري، والدَّهشة والتَّعجب وعدم التوقع وغيرها من سمات الشعر، التي تعلي من تأثير الحديث في المتلقِّي، وتزيد من ثرائه الجمالي والمعجمي، وتسمو به إلى درجة الفن الرَّفيع، دون أن تخرج به عن خصوصيته العامة، أو تلغي انتمائه إلى جنس أدبي معروف هو السَّرد.

نص حديث زبراء الكاهنة مع بني رئام من قضاعة[٩٣]:

وحَدَّثَنَا أبو بكر قال حَدَّثَنَا السكن بن سعيد عن محمد بن عباد عن هشام بن محمد عن أبي مِخْنَف عن أشياخ من عُلَمَاءِ قُضَاعة، قالوا: كان ثلاثة أَبْطُن من قُضَاعة مُجْتَوِرِين بين الشِّحْر وحَضْرَمَوْت: بَنُو ناهب، وبَنُو دَاهِنٍ، وبَنُو رِئَام، وكانت بنو رئام أقلَّهم عَدَداً وأشجعَهم لقاء، وكانت لبني رئام عجوز تُسَمَّى خُوَيلة، وكانت لها أُمَةٌ من مُوَلَّدَات العرب تسمى زَبْراء، وكان يدخل على خُوَيلة أربعون رجلاً كلهم لها مَحْرَمٌ، بَنُو إخوة وبَنُو أَخَوَات، وكانت خويلة عَقِيماً، وكان بنو ناعب وبنو داهن مُتَظَاهِرِين على بني رئام، فاجتمع بنو رئام ذاتَ يوم في عُرْسٍ لهم وهم سبعون رجلاً كلهم شُجاعٌ بَئِيْس، فطَعِموا وأقبلوا على شرابهم، وكانت زبراء كاهنة، فقالت لخُوَيْلة: انطلقي بنا إلى قومك أُنْذِرْهم، فأقبلت خُوَيلة تتوكأ على زَبْراء، فلَّما أبصرها القوم قاموا إجلالاً لها، فقال: يا ثَمَر الأكباد، وأنْدادَ الأولاد، وَشَجَا الحُسَّاد؛ هذه زبراء، تخبركم عن أنباء، قبل انحسار الظلماء، بالمُؤْيِدِ الشَّنْعاء، فاسمعوا ما تقول. قالوا: وما تقولين يا زبراء؟ قالت: واللوح الخافق، والليل الغاسق، والصباح الشارق، والنجم الطارق، والمزن الوادق؛ إنَّ شَجَر الوادي لَيَأْدُو خَتلا، ويَحْرُق أنياباً عُصْلاً، وإن صَخْرَ الطَّوْد لَيُنْذِرُ ثُكْلا، لا تَجِدُون عنه مَعْلا؛ فوافَقَتْ قوما أُشَارَى سُكَارَى؛ فقالوا: رِيحٌ خَجُوجٌ، بعِيْدة ما بين الفُرُوج، أتت زَبْرَاءُ بالأَبْلَق النَّتُوج. فقالت زبراء: مَهْلاً يا بني الأعزة، والله إني لأشُمُّ ذَفَرَ الرجال تحت الحديد، فقال لها فتى منهم يقال له هُذَيل بن مُنْقِذ: يا خَذَاقِ، والله ما تَشَمِّين إلا دَفَرَ إبْطَيْكِ، فانصرفَتْ عنهم وارْتَاب قوم من ذَوي أسْنانهم، افنصرف منهم أربعون رجلاً وبَقَى ثلاثون فَرَقَدُوا في مَشْرَبِهم، وطَرَقَتْهم

بنو داهن وبنو ناعب فقتلوهم أجمعين، وأقبلت خُوَيْلة مع الصباح فَوَقَفَت على مَصارِعهم، ثم عَمَدَت إلى خَنَاصِرِهم فقطتها، وانْتَظَمَتْ منها قِلادةً وألقتها في عنقها، وخرجت حتى لَحِقَتْ بَمْرضاوي بن سَعْوة المَهْرِي، وهو ابن أختها، فأناخت بفائه وأنشأت تقول:

يـا خَيْــرَ مُعْتَمـدٍ وَأَمْنَــعَ مَلْجَــإٍ
وَأَعَـــزَّ مُنْتَقِــمٍ وأَدْرَكَ طــالــب
جاءتــك وافــدةُ الثَّكالَـى تَغْتَلِـي
بسوادهـا فَـوْقَ الفَضـاء النَّاضِـب
عَيْرَانَــة سُـرُح الْيَدَيْـنِ شِمِلَّـــة
عُبْر الهَوَاجِر كالهِزَفِّ الخَاضِـب
هَـذِي خَنَاصِـرُ أُسْرَتِي مَسْـرُودةً
في الجيدِ مِنِّي مِثْل سِمْطِ الكَاعِب
عِشـرون مُقْتَبَلاً وَشَطْرُ عَدِيْدِهـم
صُيَّابَــة مِلْقَـوْمِ غَيْـر أشَايِـبِ
طَـرَقَتْهُـمُ أُمُّ اللُّهَيْـم فأصبحـوا
تَسْتَـنُّ فوقَهُـمُ ذُيـولُ حَوَاصِـب
جَـزَراً لعافيـة الجَوَامِـعِ بعدمـا
كانـوا الغِيَاثَ من الزَّمَانِ اللاَّحِب
قَسَمَـتْ رجـالُ بني أبيهـم بينهـم
جُرَعَ الرَّدَى بِمَخَـارِصٍ وَقَوَاضِـب
فَابْـرُدْ غَلِيْـلَ خُوَيْلة الثَّكْلَى الَّتـي
رُمِيَتْ بأثْقَلَ من صُخُوْرِ الصاقِب
وَتَـلافَ قبل الفَـوْتِ ثـأْرِيَ إنَّــهُ
عَلِـقٌ بثَوْبِـي داهـنٍ أو ناعـب

فقـال: حِجْـرٌ علـى مَرْضَـاوي الأعْـذَبَانِ وَالأَحْمَرَانِ، أو يَقْتُلَ بعدد رِئَامٍ من داهِنٍ وناعب، ثم قال:

أَخَــالَتَتَـــا سِــرُّ النســاء مُحَـــرَّم
عَلَيَّ وتَشْهَادُ النَّدَامَى على الخَمْـرْ
كـذاك وأفـلاذُ الفَئِيْـدِ وما ارْتَمَـتْ
بــه بين جالَيْهـا الوَئِيَّــةُ مِلْــوَذْر
لئـن لم أُصَبِّـح داهنـا ولَفِيْفَهـــا
وناعِبَهـا جَهْــواً بِرَاغيــةِ البَكْـــر
فَوَارِى بَنَانَ القَوْم في غامِض الثَّرَى
وصُورِي إليكِ من قِنَاعٍ ومن سِتْـــر
فـإنــي زَعِيْـمٌ أن أُرَوِّيَ هَـامَهُــمْ
وأَظْمِئَ هاماً ما انْسَرَى الليلُ بِالفَجْرِ

ثم خرج في مَنْسِر من قومه، فَطَرَق ناعباً وداهناً فأوجَعَ فيهم.

الهوامش:

(١) انظر على سبيل المثال: شوقي ضيف، **فن المقامة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٦؛ زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٤٨؛ أحمد درويش، **البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان الهمذاني**، فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤، ص٢٠-٣٩؛ إكرام فاعور، **مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد**، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣م.

(٢) لعله من المفيد الإشارة إلى أن الدكتور أحمد درويش قد أشار إلى الأبنية الفنية لأحاديث ابن دريد باختصار شديد في دراسته القيمة

المعنونة بـ "البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان الهمذاني"، **فصول**، م١٣، ع٣،، ص ٢٦-٢٩.

(٣) انظر: عبدالله إبراهيم، **السَّردية العربية: بحث** في البنية السَّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٩٤-٩٥.

(٤) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: إبراهيم، السَّردية العربية، ص١٩٨؛ أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري وابن دريد، ط١، د. ن.، ١٩٩١، ص٤٣؛ عبدالله محمد الغزالي، 'البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، ع٦٩، ٢٠٠٠، ص١٥٢-١٨٧، ص١٦٣.

(٥) انظر: إبراهيم، **السَّردية العربية**، ص١٩؛ الغزالي، 'البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي"، ص١٦٢-١٦٣.

(٦) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: إبراهيم، **السَّردية العربية**، ص١٩٨؛ أحمد أمين مصطفى، **فن المقامة بين البديع والحريري وابن دريد**، ط١، د. ن، ١٩٩١، ص٤٣؛ عبدالله محمد الغزالي، **البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي**، ص١٦٣.

(٧) انظر: محمد القاضي، **الخير في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية**، منشورات كلية الآداب، منوبة، ١٩٩٨، تونس، ص١٣٧؛ درويش، **البناء الفني لأحاديث ابن دريد**، ص ٢٤-٢٥.

(٨) لمزيد من التفصيل انظر: إبراهيم، **السَّردية العربية**، ص١٩٧؛ الغزالي، **البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي**، ص١٦٢-١٦٣.

(٩) انظر: القاضي، **الخير في الأدب العربي**، ص١٨٤-١٩٢؛ إبراهيم، **السَّردية العربية**، ص٢٠١.

(١٠) حول ذلك انظر: الغزالي، **البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي**، ص١٦٣.

(١١) انظر: إبراهيم، **السَّردية العربية**، ص١٩٧؛ وداد القاضي، **مقامات بديع الزمان الهمذاني: تقنية القناع ومراميها**، في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٦١-٤٨٢، ص٤٦٧.

(١٢) القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، **كتاب الأمالي**، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ج١، ص ١٢٦.

(١٣) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٦.

(١٤) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٦.

(١٥) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص٢١٨.

(١٦) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٦.

(١٧) بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت ٣٩٨هـ/١٠٠٧م)، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، تقديم وشرح: محمد عبده، بيروت، ١٩٥٧، ص١٠٤.

(١٨) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص١٢٧

(١٩) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص١٢٧.

(٢٠) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢١) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٢) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٣) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٤) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٥) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٦) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٨.
(٢٧) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٨) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٢٩) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٠) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣١) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٢) انظر: القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٣) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٤) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٥) أيمن بكر، **السَّرد في مقامات الهمذاني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٩١.
(٣٦) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٧) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٨) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٣٩) انظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السَّردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، ٢٠٠٢، ص١٠٧.
(٤٠) انظر: محمود أمين العالم، "الرواية بين زمنيتها وزمانها"، **فصول**، العدد ١، ١٩٩٣، ص١٣؛ عباس، **تقنيات البنية السَّردية**، ص٩٧.
(٤١) بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص١٠٧.
(٤٢) انظر: إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السَّردية**، ص١٠٧.
(٤٣) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٦.
(٤٤) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٦.
(٤٥) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.
(٤٦) انظر: حميد لحمداني، **بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص٧١.
(٤٧) انظر: القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٨.
(٤٨) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧-١٢٨.
(٤٩) تقوم الأشكال السَّردية المختلفة على مبدأ عام قوامه التباعد بين زمن حدوث القصة وزمن سردها؛ فالقصة لكي تُروى، لا بد أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، ذلك أنه من المتعذر حكي قصة لم تكتمل بعد، انظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص١٢١.
(٥٠) انظر:: محمد علي الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر في رواية النِّهايات لعبدالرَّحمن منيف: البنية والدلالة**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٦، ص١٦٤؛ بكر، السَّرد، ص٩٣.
(٥١) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٦-١٢٨.
(٥٢) لمزيد من التفصيل انظر: جيرارجنيت، **خطاب الحكاية**: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٧،

ص ٣٨-٤٠.

(٥٣) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: بكر، **السَّرد في مقامات الهمذاني**، ص٩٦-٩٧؛ الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص٨٦-٨٧؛ لحمداني، **بنية النص السَّردي**، ص٧٥-٧٦؛ سمير المرزوقي، وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦، ص٨٥؛ أحمد صبرة، "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر"، في فصول، العدد ٤، المجلد ١٥، شتاء ١٩٩٧، ص٤٢-٦٤، ص٦٠-٦١.

(٥٤) انظر: صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص٣٠٤؛ أحمد السماوي، فن السَّرْد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٢، ص١٤٠؛ لحمداني، بنية النص السَّردي، ص٧٧؛ المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص٨٩؛ بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص٩٧-٩٨.

(٥٥) القالي، كتاب الأمالي، ج١، ص ١٢٦.

(٥٦) انظر: لحمداني، **بنية النص السَّردي**، ص٧٦؛ فضل، **بلاغة الخطاب**، ص٣٠٤؛ المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص٨٥-٨٦؛ سيزا القاسم، **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠، ص٧٧؛ صبرة، "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر"، ص٦١-٦٢؛ بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص٩٩٨-١٠٠.

(٥٧) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٨.

(٥٨) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.

(٥٩) انظر: ناصر عبدالرازق الموافي، **القصة العربية: عصر الإبداع**، ط١، الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ١٩٩٢، ص٢٠٨؛ بكر، **السَّرد في مقامات الهمذاني**، ص١٠٠-١٠٢؛ الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص٩٢؛ لحمداني، **بنية النص السَّردي**، ص٧٨؛ المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة**، ص٨٩.

(٦٠) انظر: الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص٩٣-٩٤.

(٦١) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص١٢٦-١٢٧.

(٦٢) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص١٢٧.

(٦٣) جيرار جنيت، السَّرْد والوصف، ترجمة فهد يونس، **مجلة الثقافة الأجنبية**، وزارة الثقافة والإعلام، العدد ٢، السنة ١٢، ١٩٩٢، ص١٥٢.

(٦٤) انظر: عدنان عبدالله خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١١١؛ الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص١٦٢.

(٦٥) القالي، **كتاب الأمالي**، ج ١، ص١٢٧.

(٦٦) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص ١٢٧.

(٦٧) القالي، **المصدر نفسه**، ج ١، ص ١٢٦.

(٦٨) انظر: عبدالملك مرتاض، "خصائص الخطاب

السَّرْدي لدى نجيب محفوظ: دراسة في زقاق المدق"، **مجلة فصول**، العددان ٣-٤، المجلد ٩، ١٩٩١، ص٢٠٨؛ الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص١٧٠.

(٦٩) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٦-١٢٧.

(٧٠) حول هذا اللون من الوصف انظر: محمد نجيب العمامي، **في الوصف بين النظرية والتطبيق**، دار محمد بن علي للنشر، صفاقس الجديدة، ٢٠٠٥، ص٧٤-٨١.

(٧١) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٧.

(٧٢) حول مفهوم هذا اللون من الوصف انظر: العمامي، **في الوصف**، ٧٤.

(٧٣) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٧.

(٧٤) انظر: ابن طيفور، ابو الفضل أحمد بن طيفور الخرساني، **بلاغات النساء**، ط٢، المكتبة العتيقة، تونس، ١٩٨٥. انظر: محمد رجب النجار، **النثر العربي القديم: من الشفاهية إلى الكتابية**، ط١، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩١، ص٣٦٧-٣٧٣، ٤٦٨-٤٦٩.

(٧٥) انظر: انظر: محمد رجب النجار، **النثر العربي القديم: من الشفاهية إلى الكتابية**، ط١، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩١، ص٣٦٧-٣٧٣، ٤٦٨-٤٦٩.

(٧٦) يقصد بذلك المقابلة والمماثلة، والطباق والجناس والتقسيم والسجع والازدواج وغيرها، حول هذه الألوان انظر: أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ج١-٣، صفحات مختلفة.

(٧٧) حول مفهوم التوازي انظر: محمد العمري، **البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها**، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص٤٦١-٤٦٥؛ رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٨، ص١٠٢-١٠٩؛ رومان ياكبسون، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبدالجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص١٠٢-١١٠. نورثرب فراي، **تشريح النقد: محاولات أربع**، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١، ص٣٤١-٣٤٩. هناك عدد كبير من الدراسات التي دارت حول التوازي نظرياً وتطبيقياً، انظر على سبيل المثال: موسى ربابعة، "هندسة القصيدة: قراءة في ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء"، في قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨، ص١٢٥-١٥٤؛ سامح الرواشدة، "التوازي في شعر يوسف الصايغ وأثره في الإيقاع والدلالة"، في أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، م١٦، ع٢، ١٩٩٨، ص٩-٣٣.

(٧٨) حول مفهوم الازدواج انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج١، ص٩٧-٩٨.

(٧٩) انظر: ياكبسون، قضايا الشعرية، ص٣٣،

١٠٦؛ ياكبسون، **أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**، ص١٠٥؛ ربابعة، **هندسة القصيدة: قراءة في ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، ص١٢٨-١٢٩؛ سامح الرواشدة، **التوازي في شعر يوسف الصايغ وأثره في الإيقاع والدلالة**، ص١٠-١١.

(٨٠) حول هذه الظاهرة انظر: عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، بلقدير، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٧٥؛ خالد بن محمد الجديع، المقامات المشرقية، د. ن.، الرياض، ٢٠٠١، ص٥٨٥-٥٩٢؛

(٨١) حول ذلك انظر: كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ص٧٤-٧٦؛ محمد المسعدي، **الإيقاع في السجع العربي: محاولة تحليل وتحديد**، نشر وتوزيع مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، ١٩٩٦، ص٤٥؛ صالح بن رمضان، **الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائية)**، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، ٢٠٠١، ص٣١٠-٣١١.

(٨٢) حول هذه الألوان انظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ج١-٣، صفحات مختلفة؛ المسعدي، **الإيقاع في السجع العربي**، ص٦٧-٦٨.

(٨٣) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص ١٢٧. انظر: ابن رمضان، **الرسائل الأدبية**، ص١١٠-١١١.

(٨٤) انظر: ابن رمضان، **الرسائل الأدبية**، ص١١٠-١١١.

(٨٥) القالي، **المصدر نفسه**، ج١، ص١٢٦.

(٨٦) القالي، **كتاب الأمالي**، ج ١، ص١٢٦.

(٨٧) انظر: الخبر: القالي، **كتاب الأمالي**، ج ١، ص١٢٧. لعله من المفيد الإشارة إلى أن هذه التقنية تتصل بظاهرة توظيف الموروث الثقافي والديني والأدبي التي تعدُّ سمةً أساسيَّةً من سمات النثر العربي القديم. وتدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، انظر: أحمد الزعبي، **التناص: نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥، ص١١-١٥؛ ابن رمضان، **الرسائل الأدبية**، ص ٣٩٣-٣٩٨؛ صالح بن رمضان، **الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ الأدبية**، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٩، ١٩٨٨، ص٧-٣٧؛ صبري حافظ، **التناص وإشاريات العمل الأدبي**، في أفق الخطاب النقدي:دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص٤٧-٦٦.

(٨٨) انظر: سامح رواشدة، **منازل الحكاية**، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٥، ص١٤٨؛ هنري بيير، **الأدب الرَّمزي**، ترجمة: هنري زغيب، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨١، ص١١؛ نبيلة إبراهيم، **نقد الرِّواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص٢٩-٣٠.

(٨٩) انظر: رواشدة، **منازل الحكاية**، ص١٥٧؛

علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي: دراسات نقديَّة**، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١٧٨-١٨٠؛ الشوابكة، **السَّرد المؤطَّر**، ص١٦٤؛ فريدة مولى، "شعرية الخطاب الأدبي"، في **مجلة الموقف الأدبي**، ع٤١٤، تشرين الأول، ٢٠٠٥م، ص٧٣-٧٤.

(٩٠) انظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧، ص٩٣-٩٤؛ مولى، **شعرية الخطاب الأدبي**، ص٧٤.

(٩١) انظر: جان كوهن، **بنية اللغة الشِّعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٠٥؛ الشوابكة، **لغة السَّرد المؤطر**، ص١٦٤.

(٩٢) القالي، **كتاب الأمالي**، ج١، ص١٢٦.

(٩٣) القالي، **كتاب الأمالي**، ج ١، ص١٢٦- ١٢٨.